

и «Хованщина»), прозревает прошлое в настоящем, в чем он следует также методу историзма, сформулированному в труде М. Блока «Апология истории»: «...понять прошлое с помощью настоящего» и «понять настоящее с помощью прошлого», с целью своего рода познания и предвидения будущего, которое не должно допускать повторения подобных трагедий. В своем постижении и музыкальном воплощении русской истории современный мастер руководствуется правом творца на собственное видение исторических событий и характеристик, драматических коллизий и конфликтов. Творческая интерпретация русской истории, особая расстановка смысловых акцентов в операх Слонимского соответствует наиболее актуальным проблемам сегодняшнего дня и заставляет нас вновь и вновь задуматься над судьбами России. В этой высоконравственной гражданской позиции композитора, согретой горькой и неизбежной любовью к России и русскому человеку, проявляется также его мощная, поистине универсальная духовная сила русского интеллигента-петербуржца, верного лучшим традициям отечественной и мировой культуры.

Блок М. Апология истории. М., 1988.

Волошин М. А. Стихотворения, статьи, воспоминания современников. М., 1991.

Горький А. М. Разрушение личности // Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1953.

Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

Зайцева Т. А. Динамическая реприза: О творчестве Сергея Слонимского 90-х годов // Муз. академия. 1998. № 2. С. 16–24.

Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Л.; М., 1978.

Ильин И. А. Сущность и своеобразие русской культуры // Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1996.

Ильин И. А. О грядущей России. М., 1993.

Карамзин Н. М. Предания веков. М., 1988.

Ключевский В. О. Курс русской истории // Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М., 1988.

Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000.

Слонимский С. М. Жизнь, какая она есть // Сов. музыка. 1990. № 10. С. 6–10.

Соловьев В. С. Византизм и Россия // Соловьев В. С. Смысл любви: Избр. произв. М., 1991. С. 192–232.

Шарнууд Сэргэлэн Батчулуун

ОБРАЗ ЦАГААН ЭБУГЕНА – БЕЛОГО СТАРЦА В МОНГОЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ОТ НЕОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИЧИНЫ К БУДДИЙСКОЙ РОСПИСИ

Культура Монголии содержит немало интересных, но недостаточно исследованных страниц. Одна из них связана с образом Хозяина Земли Цагаан Эбугена – Белого Старца, складывающимся постепенно, начиная с древних

времен. Обретая в процессе развития культуры монголо-тюркских народов все новые свойства и функции, он в то же время никогда не терял архаических корней.

Современная монголистика характеризуется повышенным интересом к образу Хозяина Земли, находя в нем отражение целого ряда важнейших «системо-образующих» черт ментальности монгольского этноса. Не случайно калмыки, в силу исторических обстоятельств в начале XVII в. покинувшие свою историческую родину, Западную Монголию, и осевшие в низовьях Волги, сохранили и укрепили образ Цагаан Эбугена в своей культуре, потеряв другие локальные божества [см. об этом: Бакаева, 1998, 83]. Образ Белого Старца укоренен и в современной культуре Монголии, как в религиозной, так и в массово-бытовой. Культура Монголии не просто сохранила архаический образ языческого пантеона, она показала пластичность универсальных законов природы, закрепленных в антропоморфном образе Хозяина Земли, их способность к развитию и органичной трансформации в различных культурно-исторических условиях.

Во-первых, все отобранные для публикации изображения Цагаан Эбугена относятся к одному наиболее распространенному иконографическому типу. Хозяин Земли предстает старцем, сидящим в позе цомбойн суух. Он бородат, лоб изборожден морщинами, теменная кость сильно вытянута вверх, уши крупные, как правило, с оттянутыми мочками, губы чаще всего полуоткрыты – так называемая архаическая улыбка обнажает зубы; брови смыкаются на переносице, от которой начинается расширяющийся книзу нос. Старец одет в дели, подобранный поясом, в руке четки или посох.

Во-вторых, ввиду имперсональности творчества, плохой сохранности вещей, утраты сведений о месте их производства или первоначальном местонахождении, представленные памятники с трудом поддаются датировке и могут быть выстроены в некую хронологическую последовательность лишь с большой долей условности, если опираться при этом преимущественно на стилистический анализ.

В-третьих, в пределах достаточно рано оформившегося в монгольском буддизме иконографического канона Цагаан Эбугена особенно наглядным становится многообразие образного наполнения устойчивой иконографической схемы: от застылой хтоничности до утонченной одухотворенности. Что это? Свидетельство исторической эволюции художественного сознания, зафиксировавшего нарастающую одухотворенность картины мира? Или свидетельство параллельного сосуществования в неоднородном конкретно-историческом массиве культуры нескольких пластов художественного сознания? Последнее вполне отвечает феномену так называемой народной религии, которая была глубоко укоренена в культуре Монголии, о чем не раз писали ученые.

В первую очередь остановимся на двух одиночных изображениях Белого Старца (рис. 1, 2; частная коллекция, г. Улан-Батор; дерево, 9,5×14×7; 13×15×10). Фигурки интересны тем, что и по композиции, и по пластике они восходят к древнему типу онгонов, опубликованных монгольским исследователем Н. Цултэмом и датированных им XVI веком [см.: Цултэм, 1986, 116].

Онгоны, как известно, являются трехмерными изображениями духов мест, представленных в виде зооморфных или антропоморфных фигурок. Онгоны изготавливались шаманами, которые хранили древние народные традиции. В них были выработаны характерные черты монгольской пластики языческой антропоморфной фигурки: фронтальная композиция, статика, пропорции, небольшой размер. Все эти черты присущи и вышеназванным фигуркам Цагаан Эбугена. Быть может, они представляют наиболее архаизированные пласты художественного сознания; возможно, были созданы по древним образцам или относятся к наиболее ранним из известных нам изображений Белого Старца.

Правомерность отнесения рассматриваемых изображений к древнейшему типу подтверждается и особым способом стилизации личины, художественным обобщением, которым пользуются здесь неизвестные мастера. Наиболее ярко это проявляется в решении смыкающихся на переносице бровей, плавно переходящих в вертикаль носа и образующих вместе с ним некую единую пластическую форму.

Одним из ранних монгольских антропоморфных изображений, где встречается этот вид стилизации, является каменный амулет, имеющий форму песта с закругленными концами, найденный в погребениях Норовлийн-уула (22,5×4), датируемый каменным веком (рис. 3) [см. об этом: Новгородова, 1989, 79; Цултэм, 1989, *илл. 18*; 1986, *илл. 3*]. Мелкозернистый камень тщательно отшлифован; на нем высечена человеческая личина с башнеобразно возвышающимся лбом, наверху просверлено отверстие для подвешивания. Двумя крупными врезанными линиями обозначены брови, почти ромбовидными углублениями моделированы глазницы. Выпуклый валик вокруг них как бы подчеркивает тяжелые веки, обрамляющие широко раскрытые глаза и усиливающие их застывшее хтоническое выражение: взгляд из нерасчлененной вечности. Мягкий рельеф щек едва намечен, он отделяет их от носа. Нос узкий, длинный, несколько расширяется книзу, незначительно выступает над плоскостью камня и составляет единую форму с разлетом бровей. Ноздри раздвинуты широко, во всю ширину амулета. Два вертикальных выступа под носом, возможно,



Рис. 1



Рис. 2

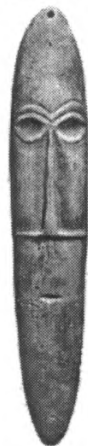


Рис. 3

изображают усы. Маленький рот передан небольшим углублением, словно приоткрыт. Этот вариант древней архаической улыбки долго сохраняется как элемент иконографии божеств низшего пантеона. Нижняя часть амулета непропорционально длинная; по бокам ее выбито по четыре насечки.

Несмотря на схематизм, изображение отличается большой выразительностью как деталей, так композиции в целом. Напоминающая фаллос общая форма каменного песта указывает на образ божества, олицетворяющего мужское начало мироздания. В композиционной схеме амулета отчетливо выделяется три пространственно-пластические зоны: вытянутый башнеобразный лоб; вытянутый же нос, составляющий, как мы уже отмечали, единую пластическую форму с глазами, бровями и ртом; наконец, особенно удлинённая форма нижней части личины. Соотнося их с известными исследователям универсалиями древней картины мира, можно предположить, что перед нами одна из первых известных художественных моделей мира на территории будущей Монголии. В этом случае башнеобразный верх может быть понят как небо, вытянутая нижняя часть – своеобразная «борода» личины – как нижний мир, а единая фигура – брови-нос-рот – не может не вызвать в памяти архетип древа, соединяющего, как известно, Верх и Низ. Так, в косной, малорасчлененной массе неолитической личины оказывается свернутым лик беспредельного мироздания.

С известными оговорками следует отметить, что личина каменного века в геокультурном пространстве будущей Монголии может быть трактована как некий инвариант, предысток иконографии антропоморфного изображения мужского божества древнейшего пантеона, в том числе и Цагаан Эбугена. Полуоткрытый рот (архаическая улыбка), широко открытые глаза с навеки застывшим взглядом в инобытие, брови, плавно переходящие в рельеф носа, – эта художественная традиция встречается в дальнейшем на территории Монголии в личинах, завершающих Оленние камни (конец эпохи бронзы) [см.: Цултэм, 1989, *илл.* 4], в каменном идоле, найденном на территории Центральной провинции Монголии (V–VII вв.) [см.: Цултэм, 1989, *илл.* 22, 26], в терракотовой маске из Музея изобразительных искусств им. Дзэнбазара (VI–VIII вв.).

К этой традиции принадлежит и известный со времени утверждения буддизма в Монголии изобразительный канон Цагаан Эбугена – образа, уходящего генетическими корнями, с нашей точки зрения, в глубинные пласты языческой мифологии, в шаманизм, тенгрианство, в монгольский эпос, буддийские традиции. Отсутствие изображений Белого Старца в период шаманизма может быть объяснено тем, что божеств высокого ранга шаманизм, по наблюдениям исследователя С. В. Иванова, не знал [см.: Иванов, 1954, 834]. Онгоны шаманизма обычно изображали духов огня, воды, юрты, дверей, конкретных мест и т. п.

Наконец, на возможность раннего происхождения одной из анализируемых скульптурок Цагаан Эбугена (см. рис. 2) указывает изображение прикрепленного к поясу ножа. Нож – неотъемлемая деталь костюма мужчины Монголии: этого требовал кочевой уклад жизни. Изображение ножа встречается на многих древних каменных изваяниях [см.: Цултэм, 1989, *илл.* 26, 27, 28, 30]. В иконографии Цагаан Эбугена нож – редкий элемент.

Что касается художественной выразительности рассмотренных скульптур, то фигура Цагаан Эбугена с посохом в руке вырезана более умелой рукой: складки одежды выразительно подчеркивают пластику тела (см. рис. 1). Вторая фигурка тяготеет к народной традиции: она укрупнена, тяжеловата, имеет большой живот, коротковатые ноги и руки. Вся фигурка отчетливо вписана в форму деревянной чурки, из которой вырезана (см. рис. 2).

Таким образом, выделенные нами фигурки Хозяина Земли дают некоторое представление о наиболее архаичных формах или о наиболее ранних стадиях изображения Цагаан Эбугена (предположительная датировка памятников – конец XVII в.). Последнее мнение автора подтверждает известный монгольский реставратор, директор Реставрационного центра при Национальной галерее Монголии С. Хишигбаяр.

Ко второй группе изображений Хозяина Земли, которую автор считает необходимым выделить, относятся сюжетно развернутые композиции, выполненные в рельефе (рис. 4–7). Исследователи и восточного, и западного искусства



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7

единодушно отмечают, что, как правило, в древней культуре развитие изобразительного канона начинается с символического знака; в дальнейшем знак конкретизируется в предмет, а последний позднее разворачивается в сюжетно-повествовательную сцену. Из века в век передаваемые народные изобразительные формулы онгонов, закрепляющие символическую онтологичность древнего бытия, в новой группе вещей также усложняются, обрастают мотивами природы, погружаются в конкретно-предметную среду. Однако основные иконографические признаки фигуры Белого Старца, а также инвариантные приемы художественного обобщения, уже отмеченные нами ранее (высокий испещренный морщинами лоб, брови и нос как единая форма, борода, как и у онгонов, двух видов: сужающаяся книзу и завершенная полукругом; полуоткрытый рот, подпоясанный дели и др.), в этих изображениях сохраняются.

Отличает вторую группу памятников прежде всего существенно обогащенная атрибутика. Необходимо отметить, что в нее входит как древняя монгольская символика, так и буддийские знаковые элементы. Например, в композицию прямоугольного барельефа (см. рис. 6; частная коллекция, г. Улан-Батор; дерево, 22×13,5; предположительная датировка – первая половина XVIII в.) включен орнамент в виде квадрата, вписанного в круг и пересеченного двумя крестообразными линиями. Подобный знак древней монгольской символики встречается в шаманских бубнах. Его семантическое значение связывается с космологией Неба и Земли, со сторонами света. В общем контексте он, безусловно, воспринимается как *мандала*, воплощающая модель мира. Интересно, что такой же орнамент встречается в наскальном изображении Цагаан Эбугена вблизи монастыря Манджуши в Центральной провинции.

Своеобразен округлый барельеф, в котором Цагаан Эбуген изображен сидящим на троне (см. рис. 5; частная коллекция, г. Улан-Батор; дерево, д. 20; первая половина XVIII (?) в.). Форма трона усложнена; он составлен из нескольких самостоятельных пространственных объемов. Нижний – великолепно вписанный в круг *лотосовый трон* – входит в традиционную иконографию божеств буддийского пантеона. Средняя часть, сердцевина лотоса, его внутреннее пространство, трактована в виде овальной чаши. Над ней вырастает, будто парит, ограниченный шестигранником объем, над которым и возвышается фигура сидящего Цагаан Эбугена. Пластическое решение шестигранника, боковые «стенки» которого словно составлены из трех горизонтальных балок и вертикалей, фиксирующих углы, вызывает в памяти типично монгольский забор загон для молодняка. Подобные изображения забора встречаются на территории Монголии уже в *петроглифах* [см. об этом: Монгол нутаг ..., 1999, 35, 42]. В культуре кочевой скотоводческой страны именно функция покровительства скоту особо выделяется среди ранних функций Хозяина Земли.

В целом, несмотря на утраты, рассматриваемый барельеф относится к числу очень выразительных: выразительна пластика («мясистые» лепестки лотоса, слегка отогнутый венчик чаши), выразительна единая форма сложного трона с фигурой сидящего Белого Старца. Она крепко держит вертикальный центр композиции, продолжая и завершая форму подставки для домашнего алтарного образа. Вместе с тем абрис фигуры Старца на троне, вписанный в общую

круговую композицию вещи; шестигранник, включенный в форму чаши; чаша, возникая из формы лотоса и т. д. – многократным подобием ритмов обращают память к образу юрты, домашнего очага в центре ее пространства. Вокруг главного пластического мотива выразительно komponуется множество мелких форм земного мира.

Среди других атрибутов, многие из которых связаны с буддизмом, в изображениях Цагаан Эбугена важно отметить книгу-свиток (см. рис. 4, 5); посох с головой дракона (изображение головы дракона на всех трех барельефах одинаковы: открытая пасть, высунутый язык); колокольчики как символ духослышания (рис. 4; частная коллекция, г. Улан-Батор; дерево, д. 13.5; в. 21; предположительная датировка – первая половина XVIII в.); узелок, охраняющий богатство (см. рис. 6), древо, крона которого формирует особое пространство, напоминающее постоянный атрибут Белого Старца – пещеру. Все перечисленные выше символы являются неотъемлемыми знаками Хозяина Земли.

Появление в образе Цагаан Эбугена развернутой буддийской атрибутики, безусловно, является отражением усиления буддизации монгольского народа, начавшейся со второй половины XVII в.

Рассматриваемую группу рельефов отличает также усиленная разработка среды. Фигуру Старца окружают парные изображения оленей и птиц. В контексте монгольской традиционной мифологии олень – тотемный предок [см.: Дулам, 1989, 31]; птица шунгут достает землю со дна Бескрайнего океана во время сотворения Земли [см.: Там же, 129]. В буддийской традиции, как известно, олени были первыми слушателями проповеди Будды в Газелевой роще. Эти пары животных и птиц часто сопровождают Цагаан Эбугена в его буддизированной иконографии: Хозяин Земли «отвечал» за продолжение рода. Редким в иконографии Цагаан Эбугена можно считать изображение солнца над его головой в центре композиций (см. рис. 4, 5).

Развернутые пейзажные фоны в анализируемых барельефах органично вписывают образ Хозяина Земли в мир, который он охраняет. Автор барельефа (см. рис. 5) прекрасно чувствует материал дерева. Он умело передает мягкость очертаний холмов, движение облаков; пластично, живо и непосредственно режет фигурки животных и птиц, удачно подчиняя их изначальной плоскостности барельефа. Наблюдательностью отличается помещенное справа сверху изображение летящей птицы (возможно, птицы шунгут), несущей то ли ветку, то ли землю, то ли четки в клюве (см. рис. 4).

Благодаря детально разработанной среде в рассматриваемой группе памятников буквализируется образ Цагаан Эбугена как владыки, Бога земли. Окруженный миром природы, он является главным персонажем, поддерживающим ее гармонию. К нему обращены и пара оленей, и птицы; вокруг него ритмизируются горы, облака, ветви древа. Он то погружается в среду, сливаясь с ней, то выступает из нее как всеорганизующая доминанта.

Судя по конструкции, в которую вписаны рассматриваемые рельефы, они относятся к личным иконам и предназначены для домашнего алтаря. Без надобности монгол старался не касаться святыни руками и при необходимости переносил алтарное изображение, придерживая его за подставку, т. к. при создании

б у р х а н а и после окончания работы над ним лама «оживлял» (арвиналах) образ, читая специальные молитвы. Для получения благословения иногда позволялось прикасаться к изображению лбом, а при перекочевке оборачивать сакральные предметы материей. Последнее могло служить причиной большой стертости дерева.

Итак, рассмотренные барельефы дают известное представление о ранней канонизированной буддизмом иконографии Цагаан Эбугена. Они характеризуются свободой подхода к канону, индивидуальным прочтением образа, живым народным мироощущением. Сохраняя «коренную», инвариантную иконографию, они обретают известную буддийскую окрашенность. Будучи введенным в природную среду, обогащаясь живой предметной атрибутикой, образ Белого Старца словно очеловечивается, его родовая хтоничность смягчается. Однако он не теряет своих корней, сохраняет архаические черты, фронтальность композиции, некоторую скованность движений, застылость.

Особое место в рассмотренной группе рельефов занимает подвеска из кости (см. рис. 7; частная коллекция, г. Улан-Батор; кость, 1,5×1,5; XVIII (?) в.). Форма подвески указывает: образ Цагаан Эбугена почитаем настолько, что его изображение носят на шее как оберег. Подвеска искусно исполнена. Хозяин Земли помещен в замкнутом пространстве скалистой пещеры. По левую сторону ее растет дерево, изгиб которого выразительно подчеркивает очертание грота. Композиция двупланова. Особенно это заметно в верхней части подвески, где глубина пещеры подчеркнута тенью от камня, падающей на лоб и тело Старца. В нижней части объем плавно переходит в плоскость. Светлый тон кости позволяет смягчить метафизическую пристальность взгляда, устремленного вдаль из-под приподнятых бровей. Этому служат и неглубокие морщины на лбу как будто чем-то озабоченного Старца. Полузакрытые губы обрамлены бородой и усами. Образ облагорожен, смягчен, эстетизирован. Перед нами божество, оберегающее уже самим своим всевидящим взглядом.

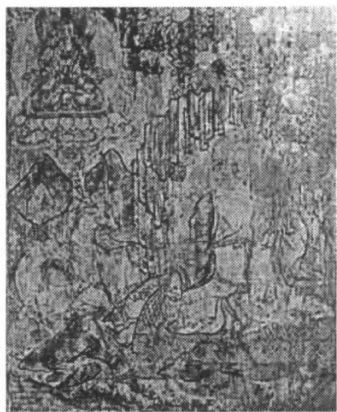


Рис. 8

Третью группу изображений Цагаан Эбугена составляют живописные произведения – танки, буддийские иконы, где Белый Старец, сутра о котором была официально включена в свод буддийских сутр во второй половине XVIII в., представлен в ипостаси милосердного божества. Ярким выражением этой традиции можно считать образ Хозяина Земли на внешней стороне створки ворот общинного храма Шутэн (поклонение) монастыря Баруун хурээ (рис. 8), называемого ныне Шанхийн Хийд (провинция Увурхангай).

Замысел строительства монастыря в этой местности принадлежал выдающемуся деятелю монгольской культуры, скульптору и живописцу Джевзундамба хутухта Дзанбазару (1635–1723). Дзанба-

зар был многосторонне образованным, исключительно даровитым человеком и считается основоположником монгольской школы буддийского искусства. И в скульптуре, и в живописи он стремился создать образ обожествленного человека,

сосредоточенного на Великом предмете созерцания. Хотя художники и должны были строго следовать канонам, установленным буддизмом, школа, основанная Дзанбазаром, отличалась творческим постижением его. Здесь создавался образ глубоко одухотворенного и одновременно очеловеченного божества. Не случайно непосредственные ученики Дзанбазара и монгольские мастера последующих эпох брали за образец его модели, воплощавшие национальный идеал красоты.

В 1654 г. Дзанбазар вместе со своим родным братом Билбурдоржи кочевал в местности Шанх. Ландшафт открылся ему во всей силе и красоте. Гряда близких к правильным очертаниям невысоких гор, плавно текущая у подножия река, высокий купол небес – все располагало к глубокому молитвенному созерцанию. И Дзанбазар, который был первым халхасским Джебзундамба хутухтой, заложил в местности Шанх монастырь, оставив брату уникальные буддийские сутры, предметы искусства и реликвии. В XV–XIX вв. здесь было построено множество храмов, от которых ныне остались лишь фундаменты. Только общинный храм Шутэн дошел до наших дней.

Сохранилось устное предание, бытующее в монастыре Тувхон хийд провинции Увурхангай, о встрече Белого Старца с Дзанбазаром. По свидетельству информатора, монаха (Ролбийдорж) этого монастыря, записанному нами в 1999 г., Дзанбазар долго не мог найти мелодию к молитве «Тумный дором». Однажды во время медитации на горе Тувхон провинции Увурхангай, негласно считающейся «сердцем Монголии», ему явился Белый Старец с чашей кефира в одной руке и посохом в другой. Цагаан Эбуген протянул чашу Дзанбазару. Это был символический жест: сквашивание молока идет от середины к краям, и Цагаан Эбуген словно напоминал Дзанбазару, что мелодия молитвы рождается «от сердца молящегося». В звуках и ритме удаляющихся шагов Старца, в ударах его посоха Дзанбазар услышал, наконец, долгожданную мелодию молитвы.

Логично предположить, что последователи художественной традиции Дзанбазара не могли обойти вниманием образ Белого Старца. Так могло возникнуть изображение Цагаан Эбугена на воротах общинного храма Шутэн.

Снимок, воспроизведенный в настоящей публикации, был сделан в 1988 г. упоминаемым выше реставратором С. Хишигбаяром. Сегодня это единственный документ, по которому можно судить о работе неизвестного мастера: первоначальная роспись утрачена и заменена новоделом (на правых створках ворот современного монастыря Белый Старец представлен в четырех современных росписях, стилистика которых восходит к утраченному изображению; скульптурное изображение Старца находится справа на алтаре).

Сохранившееся на фотографии Хишигбаяра изображение Хозяина Земли подобно утраченному сокровищу. Лицо Цагаан Эбугена без труда реконструируется на компьютере. Оно не несет хтонической экспрессии, скорее напоминает о милосердных божествах: рот не оскален, а закрыт, губы пухлые, спокойно-задумчивые глаза полуприкрыты¹, хотя архаическая форма глаз сохранена:

¹ В иконографическом руководстве говорится, что лица умиротворенных будд и бодхисатв имеют форму яйца или кунжутного зерна, лица гневных догшитов – квадратные или круглые. Состояние отрешенности от земных скверн у милостивых божеств выражено удлинением глаз, прикрытых веками, у гневных божеств глаза квадратные или круглые.

их внешние углы ниже внутренних. На высоком лбу мягко моделированы морщины. Борода белого тона; на белое дели надет светло-голубой халат. За старцем – персиковое дерево с плодами, сгруппированными по три (буддийский символ «трех сокровищ»).

Бодхисатва Амитаюс, «владыка неизмеримой жизни», помещен в верхнем левом углу². Он представляет собой прекрасного юношу, с маленьким ртом мягких очертаний, с полуприкрытыми глазами, разрез которых подобен абрису кунжутного зерна, с четко очерченными на большом светлом лбу тонкими бровями. Волосы уложены в высокую прическу-башенку с богатыми украшениями и короной. Весь облик излучает гармонию молодости. Амитаюс, восседающий в позе лотоса на лotosовом троне, напоминает скульптуру Дзанбазара «Пять Дхияни Будд», хранящуюся в Музее изобразительных искусств им. Дзанбазара в Улан-Баторе.

В росписи поражают и изображения птиц и оленей, которые, пожалуй, являются одними из самых искусных на танках, посвященных Цагаан Эбугену. Прекрасно передано движение: олени, грациозно повернув голову, смотрят на Хозяина земли. Особое внимание художник уделил изображению голов животных: экспрессивны их взгляды, мягка шерсть щек, красивы отростки рогов, округлы формы черепов. Мастер выразительно передал не только пластику животных и птиц, но и ритмически объединил композицию, создав своеобразный мир бытия Белого Старца. Только очень искусный художник мог облагородить, одухотворить хтоническое изображение, не утратив при этом древнюю силу и значимость национального образа в милосердном и спокойном облике.

Рассмотренное изображение Цагаан Эбугена служит наглядным примером мастерства и таланта художников Монголии, сумевших соединить древнейшую художественную традицию и классическую буддийскую школу Дзанбазара. Эстетизированный живописный образ Белого Старца, созданный в росписи, практически не получил распространения в позднем искусстве старой Монголии. Однако с созданием духовно утонченного, полного пассионарности образа Хозяина Земли, являющегося одним из коренных в традиционной картине мира Монголии, пространство монгольской культуры получило импульс для развития не только народного имперсонального, но и профессионального искусства, приведшего его к яркому взлету в XIX в.

На наш взгляд, бытование образа Цагаан Эбугена в неоднородном массиве современной художественной культуры свидетельствует о сосуществовании

Таким образом, чем выше иерархическое положение персонажа в системе ламаистского пантеона, тем красивее он изображался, воплощая эстетический идеал, представление о духовно возвышенном человеке. Изображая Цагаан Эбугена в виде милосердного божества, художник имел в виду возвышение образа.

² В изображениях Цагаан Эбугена, выполненных на рубеже XIX–XX вв., отмечаются незначительные иконографические изменения: в левый верхний угол или в центр танки вводится изображение Будды Амитаюса – покровителя долголетия, что соответствует, как отмечалось, функции Старца, ответственного за продолжительность жизни людей и животных. Правый же верхний угол, по наблюдениям автора, иногда занимает изображение Зеленой тары, которой, как говорится в сутре о Зеленой таре, Старец помог обрести потерянного сына.

здесь нескольких пластов художественного сознания, истоки которых восходят к рассмотренным в настоящей статье тенденциям. Профессиональное искусство и искусство монахов-художников проявляет пристальный интерес к традициям интерпретации Белого Старца школой Дзанбазара; мастера народных промыслов обращаются к древним традициям. Особый пласт составляют образцы так называемой массовой культуры. Тиражирование популярного в Монголии образа, с одной стороны, приводит к широкому распространению его в современной культуре; с другой, что особенно важно, к явному его «снижению». Глубоко почитаемый образ становится товаром из ассортимента сувенирной продукции, пользующейся большим спросом.

Таким образом, как свидетельствует собранный нами материал, изобразительная традиция Цагаан Эбугена позволяет дополнить представление исследователей о становлении и трудностях развития самосознания монгольской художественной культуры.

Бакаева Э. А. Белый старец: особенности мифологических характеристик у калмыков // Теегин герл. [Элиста] 1998. № 6.

Дулам С. Монгол домог зүйн дүрь. Улан-Батор, 1989.

Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. М.; Л., 1954.

Монгол нутаг дахь түүх соелын дурсгал. Сэдэвчилсэн лавлах (энциклопедия) / Отв. ред. Д. Лувсандамбын. Улан-Батор, 1999.

Новгородова Э. А. Древняя Монголия. М., 1989.

Цултэм Н. Скульптура Монголии. Улан-Батор, 1989.

Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1986.

А. С. Франц

НРАВСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: КРИЗИС ИЛИ НЕТРАДИЦИОННЫЙ СПОСОБ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ?

Нравственную культуру справедливо считают одной из наиболее значимых социальных ценностей. Ее цементирующее воздействие на сохранение целостности человеческого сообщества и на облагораживание человеческих отношений мало кто подвергает сомнению. На протяжении веков нравственная культура общества складывалась на основе совокупного общественного опыта, позитивные выводы которого принимали форму обычаев и традиций. В истории культуры «понятия о добре и зле вырабатывались... не на основе того, что представляет добро или зло для отдельного человека, а на том, что составляет добро или зло для всего рода» [Кропоткин, 1991, 77].

Высокая значимость нравственной культуры для функционирования всех сфер общественных отношений стала в последней трети XX в. основанием для